

龚学敏早期诗作的改写问题与“盛年变法”

陈 辉

诗人龚学敏于1987年正式发表题为《高原》^①的三首诗歌，以此标志着龚学敏正式步入诗坛。时至今日，他一直是当代诗歌的见证者与在场者，并保持着饱满的创造活力，不断为读者提供优质的诗歌文本。截止最新诗集《濒临》，龚学敏已正式出版十部个人诗集^②，成为当下持续性写作“超长工龄”的重要诗人之一。与龚学敏硕果累累的诗歌创作相比，学界对于龚学敏诗歌的研究相对匮乏，目前多为对龚学敏单部诗集的即时性评论。诗集《长征》为他带来了最初的声名而在诗坛崭露头角，诗集《纸葵》展现了他多年诗歌写作之后的一次诗艺跃进，诗集《濒临》使其诗歌充满了人文气质与人道主义关怀，而以上结论皆来源于批评家对龚学敏诗集的即时评论。学界尚缺乏对龚学敏近40年来诗歌写作情况及内部艺术变化的整体分析与细致研究，尤其是对其早期诗作及早期诗作修改现象的关注，研究诗人的早期诗作甚至是不成熟的早期习作，考察诗人因各种原因而对诗歌文本进行或多或少的修改情况，是新诗研究、

① 龚学敏：《高原（三首）》，《草地》1987年第2期。

② 龚学敏正式出版的十部个人诗集分别为：《幻影》，成都：四川大学出版社，1993年版；《雪山之上的雪》，重庆：重庆出版社，2004年版；《长征》，成都：四川文艺出版社，2005年版；《紫禁城》，成都：四川文艺出版社，2011年版；《九寨蓝》，成都：四川文艺出版社，2011年版；《钢的城》，成都：四川人民出版社，2014年版；《纸葵》，成都：成都时代出版社，2018年版；《四川在上》，成都：四川人民出版社，2019年版；《遇见藏地，心有凤马》，重庆：重庆出版社，2021年版；《濒临》，天津：百花文艺出版社，2021年版。

诗人论的一个重要课题。

一、龚学敏诗歌的修改现象

诗人对自己的诗歌作品进行改写分为两种情况：一是推翻原作，诗人遵循原作的立旨与部分措辞结构进行重写；二是在原作的基础上，诗人进行或多或少，或实质性或非实质性的修改。前者情况相对较少，诗人对自己诗作的修改则是相当普遍的现象。诗人在完成诗歌创作后，诗作除了会在诗歌同仁的圈子中传阅与交流以外，还会经过发表、转载、出版、发行或网络媒介传播，接受公众的阅读与挑剔。诗人正是在诗作由个人私域与向公共空间流布的动态过程中，产生了修改原作的想法，并对原作进行切实的修改、删减甚至是重写，从而致使前后诗歌文本出现不同程度的差异，这也导致新诗研究中的版本问题。在新诗史上，经典诗作与著名诗集大多经过多次不同层次的修改，有的诗作经过修改，成为了诗艺渐臻的佳作，有的诗集的修改现象，则是新诗史上的重要事件。

实际上，自胡适在 1920—1922 年四次修订出版《尝试集》以来，对诗作在再版、重版时的修改与删减已成为了一种不成文的传统。遑论现代文学时期著名诗集《女神》《草儿》《蕙的风》《死水》《志摩的诗》《梦家诗集》的多次修改，中华人民共和国成立以来的诗人们依然延续着这一诗歌修改的传统，诗歌修改现象按照修改时间与改写原因，大抵可分为三种情况：其一是成名诗人对经典新诗集中诗作的修改。冯至、卞之琳、何其芳、臧克家、艾青等在中华人民共和国成立前成名的诗人，在 1950 年至 1980 年代初编撰个人诗集、选集、全集或带有总集性质的选本时，对以往新诗集中的经典诗作进行符合社会意识形态的修改与删削。其二是新锐诗人为了公开发表，对以往诗作的修改。北岛、芒克、舒婷等朦胧派诗人“既有为了获得历史合法性，更好地在公共空间传播，也有为了更新

审美意识，追求美学的新奇与震惊效果”^①，而对“文革”时期的诗作进行符合当时社会需求的修改。其中，北岛不仅对自己的诗作进行修改，同时也为了民刊《今天》的整体冲击力，对其他诗人的诗作也进行了改动。其三是当代先锋诗人受审美思潮、文化思潮的影响而做出的修改。部分诗人为了迎合当代的消费主义思潮或追求后现代的艺术审美风尚，而对以往诗作进行改写，使其符合自己的全新的审美意识。进入新世纪以来，诗歌的修改现象日渐复杂多样，或是说综合了以上三种情况，并具有了新的时代特征。

诗人对以往诗作的修改都存在着各方面的动因。总体上，修改动因可分为两大类：一，诗人的修改行为是基于某种现实因素的考量，例如，期刊发表和出版社编辑的要求，进一步规范汉语汉字的写作，文艺政策的实时调整，更多的情况是适应新的社会意识形态^②。二，诗人的修改行为是基于主体审美意识的考虑，例如，遵循某种新近的艺术原则，进一步完善诗作的风格写作，文本场域的诗艺精进。而在所有的诗歌文本修改情况中，诗人对早期诗作进行修改的幅度和程度都表现得更为突出，其症结在于诗人对早期诗作中诗艺不成熟的不满以及贯彻全新审美思想的需求。龚学敏对其早期诗作的大幅度修改以及由此体现出来的修改心态、审美意识的转变都十分具有典型性，以此可以考察他在不同阶段的不同诗艺追求，甚至可以隐见他对新诗本体、新诗创作的某些本质看法。

诗人龚学敏的诗歌写作生涯源于对家乡的书写。龚学敏自从步入诗坛，就将自己的诗歌写作对象瞄准了自己长期生活工作的地方，九寨沟的自然山水、日月星辰、民俗风物经常出现在他的笔下，歌颂家乡的藏地题材是他多年来不曾放下的写作母题之一。龚学敏在早期对以九寨沟为代表的藏地自然环境的诗意歌咏中，既写出了景物的细致特征与整体氛围，又写出了各类景物所投射出来的灵魂，他在对自然景物的书写中饱含深情，具有强烈的家园意识。他的笔

① 张志国：《〈今天〉诗歌的修改与现代艺术》，《扬子江评论》2012年第6期。

② 向阿红：《中国现代诗歌作品修改现象之考察》，《山东师范大学学报（社会科学版）》2022年第4期。

触在藏地的原始山水中流转，使他感受到自然的神性力量，而进一步增强了自我的心灵感知能力。“……大自然赐予人类的神性与力量，这是我喜欢的一种表达，真正的诗人应该拥有这种力量，同时，也能够用这种力量来寻求、探索人类那么多的‘未知’和‘秘境’。”^① 浓厚的神性氛围与强烈的精神照耀是龚学敏早期藏地题材诗歌写作的一大特征。

龚学敏存在大范围修改情况的早期诗作，便是上述的藏地题材写作。龚学敏将这部分诗作集结成册，先后出版了《幻影》（1993年）、《雪山之上的雪》（2004年）、《九寨蓝》（2011年），于2021年出版的《遇见藏地，心有风马》（以下简称《藏地》）是以上三部诗集的修订选本。通过对比《藏地》与早期三部藏地题材诗集可知，龚学敏对早期诗作进行了大量的修改、删削甚至是重写。其具体修改情况如下：《藏地》第1—47页收录诗作来源于对《幻影》的修改删减；《藏地》第49—90页收录诗作来源于对《雪山之上的雪》的修改删减；《藏地》第93—149页收录诗作来源于对《九寨蓝》的修改删减；《藏地》第150—161页收录诗作为新写作品，未见修改版，未收入其他选本；《藏地》第164—172页收录诗作来源于诗集《四川在上》（2019年）中“甘孜”“阿坝”辑录，两版相同未修改。龚学敏对早期诗作的修改既有实质性的改动，即“在内容上能够影响文本主要表达意图的异文”的修改，也有非实质性的改动，即针对“文本形式上如标点、排版、拼写等，在文本中的不同呈现”^②的修改。不论是实质性的章节文字变动，还是标点、分行、结构的改变，都影响到读者阅读时的意义接受与阅读时的直观感受。《藏地》中一部分诗歌题目也存在一定的修改，大多遵循化繁为简的原则，例如，原题目《向一条流经心灵的河致敬》改为《向一条河致敬》，《太阳照耀雪地》改为《雪地》，《谁透明的手指冰封了我的

① 王琪、龚学敏：《所有的写作必然是诗学的实践》，《延河》（下半月）2016年第3期。

② 向阿红：《中国现代诗歌作品修改现象之考察》，《山东师范大学学报（社会科学版）》2022年第4期。

海子》改为《冰封的海子》，《在树枝上唱歌的身影》改为《晾在树枝上的歌声》等。诗作题目等一系列的修改反映出龚学敏诗学观念的转变，诗歌技艺的提升。

整体而言，龚学敏的修改行为较少源于现实因素的考虑，而主要是基于主体审美意识的诉求。龚学敏早期在创作《长征》时，曾立下这样的目标：“用现代诗歌的手法为长征写一首真正意义的史诗。”^① 此条创作目标表明龚学敏的诗学理念，即审美现代性与诗歌的主题表达在文本中同时抵达，但在龚学敏早期创作上却存在着不小的差异：体现审美现代性的艺术手法与诗歌文本中浓烈的抒情意味、长句为主的散文化风格之间存在着不兼容的倾向，以至于现代性的艺术手法沦为一种工具论意义上的技法运用。在西方，审美现代性是以反对历史发展的历史现代性的面貌出现的，它被表述为反抗历史现代性向好因素的一种美学思潮，“在作为西方文明史一个阶段的现代性同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂”^②。在中国，这种两类现代性的矛盾并没有平行置入当下的诗歌文化语境。中国改革开放以来，历史现代性得到了长期的良性发展，且占据压倒性地位，在文化艺术界并没有激起相同或相近效果的审美现代性。因此，在新诗及其他艺术领域，审美现代性逐步退化为表征式的现代性艺术手法。换言之，许多中国当代诗人将新诗的现代性理解为一种艺术技法的现代性，用现代诗歌的艺术手法书写某一主题。龚学敏早期的写作目标“用现代诗歌的手法为长征写一首真正意义的史诗”，便表现了这一诗学理解倾向。同时，这一理解所体现出来的对新诗艺术本体的偏差，导致了龚学敏后期对早期藏地题材诗歌的修改行为。

① 龚学敏、康伟、孟祥宁：《用诗歌接近人类最崇高的灵魂——长诗〈长征〉作者龚学敏访谈》，《中国艺术报》2006年4月28日。

② [美] 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，南京：译林出版社，2015年版，第42页。

二、主体审美意识的诉求

龚学敏早期诗作的集结单行本《幻影》《雪山之上的雪》《九寨蓝》主要是对藏地自然景物与人文风光的书写，歌颂家乡的大好山川与恬静生活是这三部诗集的主题。在主题内容表达的基础上，龚学敏还有一个更高的要求，即“用现代诗歌的手法”。因此，在三部早期诗集中出现了一系列具有现代性意识的艺术手法，主要是隐喻、象征、借代三种修辞格。以“太阳是一团陈年的枯草”“声音是一根拴着牦牛的木桩”^①与“一只叫做泪的鸟”“作为一名猎手的孤独”“一位叫做鹰的藏文”^②为例，龚学敏在诗歌写作中常常使用各种类型的隐喻手法，前者以用判断词“是”联系本体与喻体的方式呈现，后者以修饰关系联系本体与喻体的方式呈现。在这两种类型的隐喻中，本体与喻体的位置相对固定，内在联系紧密，艺术形象只承载了审美想象性而取消了意象的广阔蕴藉性。在同为早期作品的《长征》中，诗人多运用意象方式的局部象征，“红色的河流”（长征行进图）、“马灯”（先遣军）、“红色的树叶”“铜号”“马”（红军）、“子弹”“罂粟花”“蝙蝠”“寒鸦”（敌方势力）^③等对应方式贯穿整部长诗。由于对应关系固定且重复出现，意象几乎没有生发性，没有被解读的空间。这种方式固然可以有效避免现代诗的“晦涩”“朦胧”问题，但又在固定旨意中减少了诗歌蕴藉回味的可能。

上述三种修辞格在龚学敏早期诗作中成为一种程式化的艺术技法，相同技法的重复运用也是创造力不足的表现。起初，读者会在由这三种修辞格编织的诗性空间中获得阅读的愉悦，但在多首诗歌相同技法的冲击下，又逐渐丧失了审美趣味。本体与喻体、象征对

① 龚学敏：《幻影》，成都：四川大学出版社，1993年版，第22页、42页。

② 龚学敏：《雪山之上的雪》，重庆：重庆出版社，2004年版，第23页、36页、76页。

③ 袁昊：《中国当代诗歌书写“长征精神”的新向度——以龚学敏长诗〈长征〉第二章为中心》，《诗选刊》2021年第1期。

应物的固定搭配已使文本形成稳定性结构，这一形态在传统诗词中较为常见，情志表达成为这类诗歌中最重要的任务，文学审美便降低为一种实现工具。一方面，书写历史现代性具有一种不言自明的正当性。新时期以来，作家的文学审美意识得到复苏，但“体用思维”仍然左右着作家对文学审美工具化的态度，他们通常将审美现代性所体现出来的文学审美意识转换为一种表达情志内容的现代性艺术手法。另一方面，前现代性地区或现代性进程中地区对于接受审美现代性具有滞后性。在世界现代性的历史进程中，从前现代性地区走出来的诗人不得不主动拥抱诗歌艺术的现代性。他们首先将现代性看作是诗歌艺术上的一种变动，具有与“赋比兴”的古典诗歌所不同的技法表现，而并未对艺术文化的现代意识产生强烈的认同感。因此，他们接受现代性的过程是由追求表征式的艺术手法向认同于现代审美意识转变的过程。

诗人龚学敏在创作了大量的藏地题材诗歌后，逐步意识到早期诗作中审美现代性不足的问题。这一意识源于他对诗歌创新性的要求，他于2022年表达了这样的观点：“‘新诗’这个词所用的‘新’字，除了一百年前对应于旧体诗而言，有着根本的不同，还有一点，会不会从它诞生之时起，就在不断地改造自己，较之过去，未来才是新，于是，新诗就这样不断地革自己的命，不断地向前，不断地寻找诗歌中的新。”^①正是在这一“革新”意识下，龚学敏将新诗的审美现代性从艺术技法工具论层面本质到词语层面，以此实现了他对早期创作意识的超越，而逐渐形成了《纸葵》及其后期的诗歌风格。在后期诗歌写作中，龚学敏注意到对词语审美现代性的考虑，且明确地在诗歌文本中表露对语言的思考。

语词在雪花中冻着，

隔壁的唐朝，用银子的水模拟大地。

——《都江堰，元月二日，雪，听陈大华兄吹尺八》^②

① 龚学敏：《一点想法》，《柒人诗》，成都：四川人民出版社，2022年版，第241页。

② 龚学敏：《四川在上》，成都：四川人民出版社，2019年版，第14页。

诗歌的写作既处于自然环境的寒冷状态，又指向于诗人对于词语苦心孤诣的解冻。从诗学观念的角度加以考量，诗中“语词”的显现是诗人愿在繁芜庞杂的汉语环境与现有诗歌写作背景中精心挑选词语的一种表态，以至于诗人将这样的挑选视为对词语的解冻与激活，而解冻之后或将迎来诗歌气象上的明亮，而非企望于一个现实意义上的春天。在这一语境中，龚学敏意识到诗歌审美现代性需要面对的唯一真实是词语，在词语中方可实现新诗的现代性，在现代性写作中才能实现汉语的解放与汉语命运的重新激活。由于对语言的重视，龚学敏在写作《纸葵》时期开始尝试诗歌语言的现代性转变，具体措施是进一步增强词语拼接的想象力，加强词语的现代性裂变速度，以词语去捕获日常经验，创造富有现代意识的诗学空间。这种转变产生了巨大影响，甚至改变了龚学敏的诗歌风格，以至于海兵将这次“语言的现代性转变”称为龚学敏“盛年时期的写作变法”^①。

这次诗歌语言的现代性转变主要反映在龚学敏对早期诗作的修改行为上，大范围的修改甚至重写使诗集《藏地》呈现出精制洗练的诗歌品质。这次修改在极大程度上解决了早期诗作中语言拖沓、重复、板滞的弊病，使散文化的抒情语言跃迁为干练通达的诗家语言。下面援引一例以作考察：

谁是一场大雪孤独的树上，最高处的那朵雪花。

迎面而来的女人，端坐在如同莲花的马上。

迎面而来的不仅仅是比冰还要纯粹的风

声音们的羊群躺在雪花白色的羊毛下面，一动不动

所有的雪，源自远方洁净的山冈，和女人头上

① 干海兵：《在时光漫漶之处》，《诗林》2023年第2期。

红色着的头巾。其实，那匹被我的文字喂养过的马

天上的雪一下来，就长成那棵栖着鸟的树了。还有
白色后面读过诗的那一缕火苗。

——《雪原上抽象的女人》^①

在诗集《藏地》中修改收录为：

端坐在一场雪事莲花的马上。

声音们的羊群蠕动在
雪花白色的羊毛下面。

雪的分寸，源自远处的山岗，
和迎面而来的女人头上，用红色说话
的围巾，那匹藏语喂养的马。

天把雪下成一棵栖着松鸡的树，
还有，白色后面，
诵过经的那一缕火苗。

——《雪地中的女人》^②

原作散文化的前两行诗句浓缩为一行诗句，修改使文本趋向于更为简洁的表达，最大限度地减少了繁琐的叙述与各类介词、价值性形容词的使用。同一个诗句中叙述变得干练，修辞成分明显变少，词语之间遵循一种大容量的、贯注式的硬性拼接。诗人以这种方式将诗句化长为短，在必要的修饰关系中仅镶嵌着饱满性的定语，语句丰腴，而非瘦骨嶙峋。诗句“声音们的羊群蠕动在/雪花白色的羊

① 龚学敏：《九寨蓝》，成都：四川文艺出版社，2011年版，第19页。

② 龚学敏：《遇见藏地，心有风马》，重庆：重庆出版社，2021年版，第112页。

毛下面”，仍遵循修饰关系式的隐喻手法，像羊群蠕动一样的声音，像白色羊毛一样的雪花，但这种隐喻组成的叙述又别有趣味地表达了两个意思：羊群蠕动在羊毛之下，声音“蠕动”在白色雪花之下。在修改版第三节中，“雪的分寸”“用红色说话的围巾”“那匹藏语喂养的马”这三者形成一种依次递进的隐喻关系，其内部不仅存在着相似性，还存在着千丝万缕的联系。因为这雪的分寸来源于女人头上，女子婀娜的体态与亲切的人文形象便通过递进式隐喻而跃然纸上了。

此外，诗句“天把雪下成一棵栖着松鸡的树，/还有，白色后面，/诵过经的那一缕火苗”展现了一个本体后紧接着多个喻体的写作方式，以此构成一个或递进式或复合式的隐喻诗句。由此可见，诗人是如此搜肠刮肚地焊接出一个个复杂句式，在一句诗中含有高密度的修辞格与多处必要的词语拼接。这样的词语变换在龚学敏后来的诗歌写作中，发展为一种娴熟的语言技法。

三、“盛年变法”，或称为“纸葵式”的拼接

龚学敏对早期诗作的修改主要采取一种贯注式的词语拼接，这种诗歌写作方式被称为他的“盛年时期的写作变法”。这一写作转变目的在于弥补早期诗作中审美意识陈旧、审美现代性不足的缺憾，而细究其内部发生逻辑则显得耐人寻味。

历史的演变进程是，审美现代性以反抗历史现代性的面目出现。审美现代性是对历史现代性造成人的“异化”与主体性模糊而出现的艺术文化层面的补救/应激行为，正如兰色姆所作的一个著名论断：现代诗是铸成大错的“有罪的成人”之诗^①。现代诗弃绝了“过去之现代”，而表明它同线性时间的反乌托邦关系^②，而展现出西方文化上的救赎意义。或许由于中西文化语境的不同，中国诗人

① 见赵毅衡《重访新批评》，天津：百花文艺出版社，2009年版，第10页。

② [美] 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，南京：译林出版社，2015年版，第70页。

多将审美现代性理解为诗歌本身的性质演进。他们对人为何失去对事物之感觉的缘由不感兴趣，仅在汉语的考虑项中想起了文学语言的陌生化，并服膺于这样的信条：“为了恢复对生活的感觉，为了感觉到事物，为了使石头成为石头，存在着一种名为艺术的东西。艺术的目的是提供作为视觉而不是作为识别的事物的感觉；艺术的手法就是使事物奇特化（陌生化）的手法，是使形式变得模糊，增加感觉的困难和时间的手法，因为艺术中的感觉行为本身就是目的，应该延长；艺术是一种体验事物的制作的方法。”^① 因此，诗歌语言的陌生化成为了中国诗人“制作”现代诗的一项重要手段，但他们对使用这一奇特视角观察世界、咀嚼现代经验并没有多少认同感，也无需通过这种方式维护所谓的“绵延的生命之流”。

中国现代诗的审美现代性还需落实到汉语上，尤其是纳入汉语文化的语境中。“我迄今都还固执地认为汉语、汉字是最适合写诗的。这与象形文字的天生有关，每一个汉字都可以在自然和人的内心找到一个准确的位置和命名，这也是诗歌的职责所在。”^② “一个诗人对语言的贡献，关键在于他是否打破现有的语言秩序。建设新的语言秩序，可以说这是一个诗人的职责所在。”^③ 自 2018 年写作《纸葵》以来，龚学敏多次表明语言创造在诗歌写作中占据的核心位置。正如他制造的“纸葵”一词，“‘纸葵’这个词，是我自己生造的。我把这两个字放在一起，是希望他们能传达我想要传达的很多信息……‘葵’是来自于‘蜀葵’的‘葵’，‘纸’就是‘书写、文明传承’，就是一种古蜀精神。‘纸葵’这两个字放在一起，有一种陌生化的效果。”^④ 龚学敏在长期的写作实践中，渐渐体味到汉语本身的诗性神秘感，在诸如“纸葵”的拼接术中，找到驰骋语言想

① [法] 茨维坦·托多罗夫编：《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译，北京：中国社会科学出版社，1989 年版，第 65 页。

② 龚学敏：《四川在上》，成都：四川人民出版社，2019 年版，第 4 页。

③ 龚学敏、彭志强：《写长诗〈金沙〉，是想搞清楚蜀人血脉来源》，《华西都市报·封面新闻》2020 年 5 月 18 日。

④ 龚学敏、张杰：《用长诗“破解”古蜀文明》，《华西都市报·封面新闻》2018 年 3 月 24 日。

象力与诗歌想象力的快感。同时，相较于早期的诗歌写作，龚学敏对于语言与修辞变得更为谨慎，追求审美现代性的迫切愿望使他产生了“改天换地”的想法，即重新“制作”诗歌的语言秩序，“语言制作”抑或“生造”，成为龚学敏后期诗歌写作的主要追求目标。通过考察《纸葵》等后期诗作可知，龚学敏在诗歌写作中高频率地运用处于修辞关系中的词语的直线拼接，相较于敬文东在《从唯一之词到任意一词》中提出的欧阳江河式的“词语的直线原则”^①，龚学敏特有的词语拼接方式可称为“纸葵式”的，主要指词语以构成多种修辞关系的组织方式进行快速而直接的硬性对接。“纸葵式”的拼接便是龚学敏修改早期诗作所遵循的主要原则，它使修改后的文本富含多种词语的变格形态。

诗集《纸葵》由两首长诗《三星堆》《金沙》组成，是“纸葵式”拼接手法的一次集中呈现。诗集《纸葵》依靠大量的关于三星堆遗址、金沙遗址的神话、传说、史实，对古蜀历史文化展开了探寻式的神秘性书写。如果说《长征》展现的是历史上的遥远，《纸葵》展现的则是人类认知上的遥远，对遥远的想象导向对神秘未知的想象，它与诗歌的神秘诗性气质相通。在《纸葵》中，龚学敏集中呈现了词语的制作劳绩，才得以出现大量被读者称为“烧脑”的诗句：

抛光锯开的空气，树长出的嘴唇，
滑过被水埋葬的可能。
被吸吮的太阳，
跌破斑鸠的皮肤，羽毛，
用光环遗落乳房。

石头蓬勃的羽毛，
在岷山的乳汁中啼叫。饮下一棵树，

^① 敬文东：《新诗学案》，上海：华东师范大学出版社，2022年版，第197页。

树的魂魄就流向空气被抛光时的，
眼睛。

——《三星堆·场景一》^①

这种基于修辞关系的高密度的词语拼接在整部诗集中俯拾即是，此选节除了说明龚学敏在“抛光”“锯开”“吸吮”“跌破”“饮下”等词语处展现的字斟句酌的语言功力外，还展现了一节诗中高密度的修辞格与词语拼接。首行的“抛光锯开的空气”与“树长出的嘴唇”是两个具有相似性的事件，或是一个总事件下的两个分事件，其中还存在着比拟的修辞成分。前者是指在气体（虚空）中另辟一个空间，后者是指在实体中再长出一个物体。两者的联系在于呼吸，呼吸的物质基础来源于空气，又有赖于嘴唇。由于呼吸与嘴唇的作用，人们（古蜀人民）才能“滑过被水埋葬的可能”，躲过洪水的威胁。

诗句“石头蓬勃的羽毛”通常有两种理解方式。一，解释为地点状语补全后的“在石头中蓬松的羽毛”；二，理解为“石头”与“羽毛”、本体与喻体可以互换的回喻修辞，即像石头一样蓬松的羽毛，像羽毛一样蓬松的石头。在此处，羽毛代指鸟类，或具体代指古蜀文化中具有神话传统的杜鹃，它与后文的“啼叫”“魂魄”“眼睛”形成互文关系。“在岷山的乳汁中啼叫”，指由望帝化身的杜鹃在蜀地来回徘徊啼叫，其中又镶嵌着一个修饰关系的隐喻，“岷山的乳汁”把岷山比作养育古蜀人民的乳汁，亦暗示望帝曾带领民众过上富裕的生活。“饮下一棵树”拟人化，杜鹃啼叫的声音笼罩了树林，而杜鹃的魂魄正是以声音的方式传递到树木身上，“魂魄就流向……”，最后化为象征意义的“眼睛”，它注视佑护着古蜀人民，抑或“眼睛”暗示着被先祖神灵看护且无法破解的神秘。此句以“流”字为线索，将“杜鹃”“啼叫”“树木”“魂魄”“眼睛”“注视”等具有微弱联系的词语快速地拼接在一起，形成具有高密度认

^① 龚学敏：《纸葵》，成都：成都时代出版社，2018年版，第2—3页。

知信息与修辞关系的诗句。龚学敏正是在“纸葵式”拼接思维下，发现了自己全新的语言秩序，几乎拧干了以往那些抒情色彩浓稠、修饰性过强的“带有水分的词语”^①。对于破解长诗《金沙》《三星堆》不仅有赖于长期浸染于现代诗歌环境中所培养出来的语言解密能力，正如龚学敏所言，也有赖于提高“欣赏想象力”，以及解读“语言和语言之间、与词语之间全新的搭配关系。”^②

《纸葵》中大量运用的词语的硬性碰撞与直线拼接与古蜀文化的神秘性气氛完全契合，古蜀文化的神秘性也在汉语的神性中得到了充分彰显。很难想象以他种语言来表现古蜀文化的神秘性是何种面貌，缺乏形象感、肉身感与过分注重分析性、逻辑性的语言，显然无法触及古蜀文化的神韵，这是只属于汉语的神性荣光。自诗集《纸葵》以来的后期写作，“纸葵式”的词语拼接已获得了诗歌语言层面方法论意义上的合法地位，它在文本中大行其道，驰骋想象的“词语制作”足以让人沉溺于造物主般创世的超级能力中。幸而龚学敏的写作还有某种诗歌主题的整体规训，它有效地防止了“词语制作”的无限繁衍与语义狂欢。更为重要的是，这种“词语制作”，“纸葵式”的词语拼接，是龚学敏有意识追求诗歌审美现代性的一种集中尝试。这一尝试在龚学敏后期诗歌写作中有清晰的发展脉络，而更直观地体现在他对早期诗作的修改上。也正是在孜孜不倦的修改过程中，诗人龚学敏才得以创造出一篇篇令人称赞的精制诗作。

[作者系四川师范大学文学院博士生]

① 龚学敏、彭志强：《写长诗〈金沙〉，是想搞清楚蜀人血脉来源》，《华西都市报·封面新闻》2020年5月18日。

② 龚学敏、张杰：《用长诗“破解”古蜀文明》，《华西都市报·封面新闻》2018年3月24日。